A MÚSICA RELIGIOSA MINEIRA NO SÉCULO XVIII E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

Paulo Castagna

1. Raízes paulistas da prática musical mineira

Apesar da antigüidade da colonização em São Paulo, iniciada com o povoamento de São Vicente em 1532, a prática de música profissional na região desenvolveu-se lentamente até a segunda metade do séc. XVIII, acompanhando seu progresso econômico. As notícias sobre a prática de música religiosa na Capitania de São Vicente são escassas até o centro do séc. XVII, restringindo-se quase somente às missas cantadas e à música de festas urbanas, das quais foram testemunhos os instrumentos citados nos inventários paulistas do período - violas, guitarras, cítaras, harpas e pandeiro - instrumentos de acompanhamento harmônico e rítmico para o canto. A partir de então, iniciou-se a organização da música na matriz da vila de São Paulo, cujo primeiro mestre de capela, Manuel Pais de Linhares, já atuava em 1649.

Em 1650, no inventário de Pascoal Delgado (Santana do Parnaíba), foram encontrados três livros de *canto de órgão*, ou seja, livros de música polifônica ou mesmo de teoria musical, indicando já um interesse por essa prática. A partir de então, tornaram-se cada vez mais freqüentes as notícias sobre execução de música religiosa a várias vozes, com o acompanhamento de um ou dois instrumentos. Participaram, muitas vezes, os próprios mestres de capela, como Manuel Vieira de Barros e Manuel Lopes de Siqueira, da matriz de São Paulo, atendendo a serviços fúnebres ou a encomendas de irmandades.

O repertório musical que se usou nas capelas e igrejas paulistas do final do séc. XVII ao centro do séc. XVIII pode ser em parte conhecido pelo conjunto das obras preservadas no *Grupo de Mogi das Cruzes*, um conjunto de 11 obras em *estilo antigo*, que já foi assunto do programa 1. Todas as obras, copiadas em torno da década de 1730 por músicos que atuaram na região - Faustino do Prado Xavier, Ângelo do Prado Xavier, seu irmão e Timóteo Leme - foram compostas por autores desconhecidos, talvez portugueses e aqui copiadas ou adaptadas para serem utilizadas pelos primeiros grupos musicais da região, de maneira próxima ao que ocorreu em Minas Gerais na primeira metade do séc. XVIII.

A música praticada em Minas Gerais até o início do séc. XVIII, sobretudo religiosa, ainda era muito próxima à música até então praticada em São Paulo. As principais oportunidades profissionais eram: 1) a música regular das matrizes de cada cidade (já que não existiam catedrais na região);[1] 2) a música das festas reais, como *Corpus Christi* (corpo de Deus), *Anjo Custódio* (terceiro domingo de julho), *São*

[1] Catedrais existem apenas nas sedes dos bispados ou arcebispados (dioceses ou arquidioceses). A primeiro diocese brasileira foi a de Salvador (Bahia), criada em 1551, do qual se desmembraram as prelazias do Rio de Janeiro em 1577 e de Pernambuco em 1614. Somente em 1676 Salvador passou a ser a sede da arquidiocese, por decisão do Pontífice Inocêncio XI, à instância do Rei Pedro II de Portugal, convertendo-se em bispados as antigas prelazias do Rio de Janeiro e Pernambuco. As cidades de São Paulo e Mariana foram convertidas em sedes de diocese simultaneamente em 06/12/1745, pela bula *Candor lucis eternæ*, do Papa Benedito XIV.

Sebastião (20 de Janeiro, culto contra epidemias) e *Visitação de Santa Isabel* (2 de julho), financiadas pelas câmaras municipais e 3) a música fúnebre. paga pela família do falecido.

Até então, devido à escassez de oportunidades, vigorava o sistema do *estanco*, espécie de monopólio, absolutamente ilegal, mas mantido em muitas localidades como única maneira de garantir uma prática musical estável. Pelo sistema do *estanco*, somente um músico poderia atuar em uma vila ou cidade e os cantores empregados nas festividades eram sempre seus discípulos ou agregados. A prática musical na época do *estanco* era extremamente limitada e dificilmente os músicos compunham a música que executavam, mas apenas a obtinham em algum lugar. A maior parte dessa música, é de se esperar, chegava no Brasil de alguma forma, vinda de Portugal. Da música empregada na fase paulista do estanco o Grupo de Mogi das Cruzes talvez seja o melhor exemplo.

Com o progresso da extração do ouro e da colonização em Minas Gerais, a prática musical dessa região rapidamente superou a prática paulista em quantidade, qualidade e, principalmente, no surgimento de atividade composicional em Minas Gerais, o que ainda não havia ocorrido em São Paulo. Na década de 1770 Minas Gerais já era a região onde mais se desenvolvera, em todo o Brasil, a produção e prática de música religiosa.

Por isso, após a criação do Bispado de São Paulo em 1745, o terceiro bispo, D. Manuel da Ressurreição, decidiu por uma organização mais rigorosa da música na nova Sé, de forma a adequá-la ao desenvolvimento musical observado em outras regiões da América Portuguesa, como no Nordeste e, sobretudo, em Minas Gerais. O Bispo criou um coro e trouxe de Lisboa um músico que fosse capaz de instalar na Sé a prática musical que se desejava para a sede de um bispado. Em 1774, chegou à cidade para realizar essa tarefa o já experiente compositor André da Silva Gomes (1752 - 1844).

Gomes trabalhou na Sé até 1828, desempenhando também a função de Professor Régio de Gramática Latina, desde 1797. O pequeno desenvolvimento da atividade musical em São Paulo fez com que tais atividades fossem centralizadas no mestre de capela e seu nome o mais celebrado da produção musical religiosa paulista até o centro do séc. XIX. Gomes compôs exclusivamente música religiosa em um estilo que transitou do barroco tardio ao pré-classicismo destacam-se a *Missa a 8 vozes e instrumentos* (c.1785), o *Stabat Mater* (entre 1785-1800) e os ofertórios *Ad te levavi* e *Confortamini* (c. 1810/1811).

Outros compositores atuaram em cidades paulistas no final do período colonial, como Francisco de Paula Ferreira, nascido em Congonhas (MG), mas transferido para Guaratinguetá em 1777 onde, desde 1809, atuou como mestre de capela e professor de gramática latina e o Frei Jesuíno do Monte Carmelo que, nascido em Santos em 1764, transferiu-se para Itu em 1781, onde permaneceu até a morte em 1819. Jesuíno trabalhou como pintor e músico, chegando a construir também um órgão em Santos. Somente uma pequena quantidade de obras foi recuperada desse compositor, todas muito simples e de estilo pré-clássico, como a *Procissão de Palmas*.

Mas se a prática musical mineira iniciou-se a partir do desenvolvimento paulista, a partir da segunda metade do séc. XVIII a prática musical paulista espelhou-se e condicionou sua estética no desenvolvimento musical mineiro.

2. A música religiosa em Minas Gerais no século XVIII e inícios do século XIX

A prática profissional de música em Minas Gerais iniciou-se no final da década de 1710 ou no princípio da década de 1720, com músicos originários de Portugal e de

outras regiões luso-americanas. Essa prática iniciou-se com uma música no chamado *estilo antigo*, ou seja, música ainda de caráter *renascentista*, que durante o séc. XVIII foi se renovando de acordo com o crescimento econômico da capitania e com o próprio desenvolvimento da música européia do período. A música que se praticou em Minas Gerais nas primeiras décadas utilizou somente vozes e, quando muito, um ou dois instrumentos musicais graves para o acompanhamento, como ocorrera em São Paulo: harpa e *baixão* (antecessores dos fagotes) foram os principais.

Desde o início, os grupos musicais eram chefiados por um único músico, o qual assinava os recibos para as entidades que financiavam sua execução e recebia toda a quantia devida pela música da festa, repassando aos músicos sua parte, conforme os contratos com eles estabelecidos pelo chefe do grupo. Esse chefe de grupo foi denominado pelo decano dos musicólogos históricos brasileiros, Francisco Curt Lange, de *regente* (= diretor, condutor). Mas não se pode confundir a atuação musical desse "regente" mineiro do séc. XVIII com os regentes orquestrais que surgiram na Europa a partir do final do séc. XIX. O "regente" mineiro do séc. XVIII era o diretor do grupo, mas atuava tocando ou cantando no próprio.

Esse regente nada mais era que o mestre, no sistema profissional do período (que contava com a existência de mestres, oficiais e discípulos). O mestre detinha a posse dos papéis de música que seriam executados, muitas vezes composições de sua autoria, outras vezes composições de outros autores que o músico obtinha por troca, compra, ou "pirataria". Foi justamente o costume desse mestre em manter consigo todas as folhas de música que fez com que muitas composições do período nos chegassem completas, o que jamais teria ocorrido se cada músico conservasse consigo suas partes musicais (embora para uma grande parcela da produção mineira desse período não tenham sobrevivido todas as partes vocais ou instrumentais)

Três organismos foram responsáveis pela maior parte dos contratos de músicos em Minas colonial: 1) as matrizes ou a catedral (somente existiu a de Mariana, a partir de 1745); 2) as câmaras, entidades administrativas; 3) as confrarias, irmandades e ordens terceiras. Durante a primeira metade do séc. XVIII, parece ter havido pouca preocupação em se compor música nas Minas, utilizando-se provavelmente obras compositores portugueses. Pouco se sabe sobre o repertório utilizado em Minas Gerais por essa época e o único manuscrito até hoje encontrado desse período foi o *Manuscrito de Piranga*, preservado na cidade mineira de Piranga. Esse documento possui 17 obras musicais em notação proporcional em *estilo antigo*, ou seja, ainda *renascentista*, mas não apresenta data, autor das obras e nem mesmo o copista, devendo tratar-se de música portuguesa utilizada pelos primeiros grupos musicais que atuaram nas Minas.

Entre os representantes dessas primeiras décadas de prática musical em Minas Gerais, que provavelmente transitou da mera utilização de obras alheias até a composição de música em estilo *renascentista* e *barroco*, estiveram grupos musicais da região de Ouro Preto, dirigidos por músicos como os padres Manoel de Oliveira (1723), Manoel Luís de Araújo d'Costa (1725), Antônio de Souza Lobo (1725-1756) e Antônio Alves Nogueira (1728-1730), além dos músicos leigos Bernardo Antônio (1721-1723), Francisco Xavier da Silva (1729), Bernardino de Sene da Silveira (1737-1744), Inácio da Silva Lemos (1737-1762), Antônio Ferreira do Carmo (1738-1747), Caetano Rodrigues da Silva (1739-1783) e Marcelino Almeida Machado (1740-1752), entre outros.[2]

---

[2] Cf. LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. 256 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 5)

No entanto, o enriquecimento da região com a mineração e a intensa urbanização das vilas e cidades mineiras intensificou de tal forma sua prática musical que o sistema do estanco foi entrando em decadência e o número de músicos por vila ou cidade foi aumentando consideravelmente. A música para as matrizes e para as festas reais, estas financiadas pelas câmaras intensificou-se, anexando ao calendário um número cada vez maior de comemorações oficiais. Francisco Curt Lange informa:[3]

> "[...] *Nos primeiros tempos, o Senado chamava um regente competente, do qual sabia-se que contava com bons intérpretes, para lhe confiar a execução da música que a sua corporação devia oferecer nas festas de datas fixas, como as de Santa Isabel, Nossa Senhora da Conceição, Corpo de Deus e outras. E da mesma forma procedia com respeito às festas eventuais: a chegada de um Governador, a ascensão do Rei ao trono, os acontecimentos imprevistos, como doenças da família real, o seu restabelecimento, e as previstas, como as bodas de Príncipes, o nascimento do príncipe da Beira, além de outras, como a morte do soberano, que trazia para os músicos um período de rendimentos magros, pela paralisação, durante meses, de festejos, devido ao luto oficial. De 1760 em diante, instaurou-se o sistema das arrematações, ou leilões públicos que eram realizados nos últimos dias do mês de dezembro, para desta forma garantirem-se os serviços de música para o ano vindouro, especificando-se as condições nos respectivos termos, com a apresentação de um rol de músicos, dos registros vocais destes e a menção dos instrumentos a serem empregados.* [...]"

Mas os organismos que mais contribuíram para o desenvolvimento da prática musical, a partir de então, foram as irmandades, e ordens terceiras. Essas entidades asseguravam para seus irmãos todos os benefícios da vida cristã, incluindo batismo, crisma, casamento, extrema unção e enterro, além das missas quotidianas e um certo número de festas por ano, desde que os irmãos cumprissem suas obrigações para com as entidades, a principal das quais era o pagamento da anuidade.

As irmandades, para suas festas e missas principais, contratavam um grupo musical que também tinha seu diretor ou regente. Quando a irmandade conseguia instalar um órgão em sua capela, contratava, então, um organista para atuar em todas as funções religiosas nas quais o instrumento era empregado. Com o aumento da competição entre as irmandades, que desejavam realizar as melhores festas e cerimônias religiosas para aumentar o número de associados (chamados "irmãos"), surgiu uma pressão sobre os compositores para se executar música nova, que distinguisse a irmandade contratante das demais.

Os contratos firmados entre as irmandades e o mestre de música que dirigia um conjunto era denominado *ajuste*. Um desses *ajustes* - entre a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Vila Rica e o mestre Miguel Dionísio Vale em 1793- foi publicado por Francisco Curt Lange:

> "*Condições do novo ajuste da música anual e seus reforços, que se fez com o ajustante Miguel Dionísio Vale, tudo na forma que abaixo se declara em 23 de novembro de 1793.*

---

[3] LANGE, Francisco Curt. A música no período colonial em Minas Gerais. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. *[I] Semimário sobre a cultura mineira no período colonial*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 38.

Será obrigado o ajustante da música a ter pronto um coro, que constará de quatro vozes boas, um rabecão, quatro rabecas e duas trompas, e com este dito coro fazer os atos dos jubileus desta irmandade e as mais funções abaixo declaradas, tudo na forma do costume

Será obrigado a fazer a Novena e Festa de Nossa Senhora das Mercês, reforçando ou aumentando o dito coro com dois clarins, mais uma clarineta, um buê, tudo [o] *melhor que puder ser.*

Será obrigado a fazer a Novena e Festa de Nossa Senhora da Saúde, reforçando e observando inteiramente o que fica dito da Novena e Festa da Senhora das Mercês.

Será obrigado a cantar uma missa ao Senhor Bom Jesus dos Perdões em o dia três de maio, como é de costume, e não será obrigado a reforçar o coro, como nas duas festas acima declaradas.

Será obrigado a cantar uma Missa em Quinta-feira Santa, havendo de se expor nesta capela o Santíssimo Sacramento.

Será obrigado a cantar o Memento *nos enterros de alguns irmãos que nesta irmandade tenham algum merecimento, ou nela servido de oficial, etc.*

O ajustante terá o cuidado em que não falte alguma voz ou instrumento do partido.[4] *Em semelhante caso, o ajustante* [a] *suprirá logo, admitindo uns em falta de outros, e não fazendo assim,* [a] *suprirá a Irmandade, por conta do ajuste anual, ou descontará na ocasião do pagamento que a Irmandade será obrigada a fazê-lo, logo prontamente depois da festividade da Senhora das Mercês.*"

As irmandades exerciam forte competição entre si, visando obter mais adesões e, com isso, maior arrecadação em anuidades. Por outro lado, as irmandades não tinham licença da Igreja para a execução de música em quaisquer cerimônias. Pelo contrário, cada irmandade recebia autorização para celebrar apenas algumas cerimônias do calendário litúrgico. Dados compilados por Francisco Curt Lange em 1981 permitem saber para quais cerimônias foi executada música em Vila Rica, no século XVIII e inícios do século XIX:

Irmandades	Cerimônias
Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos (séculos XVIII-XIX)	Procissão dos Passos
	Música da Quaresma
	Semana Santa
	Procissão do Enterro
	Festa da Cruz ou Dia da Cruz (3 de maio)
	Ofício Universal
Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Antônio Dias (1721-1797)	Novenas e Festas de Nossa Senhora da Boa Morte
	Missas do ano
Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz do Padre Faria (1726-1785)	Missas em louvor a Nossa Senhora
	Procissões em louvor a Nossa Senhora
	Dia do Mastro, em louvor a Nossa Senhora
	Quatro dias de festa em louvor a Nossa Senhora
	Ladainhas dos Sábados
	Evangelho

[4] *Partido*: termo que designava cada uma das partes melódicas (vocais ou instrumentais) de uma obra musical.

Irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias (1726-1804)	Capela dos sábados
	Missa dos sábados
	Ladainha
	Novena e Festa de Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro)
	Funerais
	Missa e Ofício [Matinas] dos Mortos
	Procissão Régia do Patrocínio da Senhora
Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis (1751-1828)	Missas
	Missas dos Mortos
	Missa e Ofício Universal
	Ofício Geral (6 de novembro)
	Atos do Dia das Chagas de São Francisco (17 de setembro)
	Novena, Qüinqüena e festa de São Francisco (4 de outubro)
	Novena e festa de Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro)
	Jubileu ou festa de Nossa Senhora da Porciúncula
	Dia de Reis (6 de janeiro)
	Te Deum pela restauração de Pernambuco (2 de agosto 1817)
	Te Deum pela aparição do corpo de São Francisco em Assis (1822)
	Te Deum e Ato da Posse
	Sextas-feiras de todo o ano
	Procissão das Cinzas de Quarta-feira de Cinzas e motetos ao final do Sermão
	Sextas-feiras da Quaresma
	Atos da penitência de Segunda e Terça-feira de Trevas da Semana Santa
	Festa (Missa) de Quinta-feira Santa e Lava-pés
	Exercícios ou Atos da Semana Santa
	Sexta-feira da Semana Santa
	Miserere na Sexta-feira Santa

Foi esse mecanismo de concorrência entre as irmandades que forçou os músicos mineiros, em primeiro lugar à criação musical e, em segundo, a uma constante atualização em relação aos estilos religiosos vigentes na Europa, para garantir a própria sobrevivência enquanto compositores. Até o centro do séc. XVIII, penetraram em Minas o *estilo antigo* e talvez também o estilo moderno hoje conhecido como *barroco*, recebidos diretamente de Portugal. Na segunda metade desse século, quando, ao mesmo tempo, a competição aumentava assustadoramente e a produção de ouro decaía de maneira muito rápida, forçando um aumento exagerado do trabalho, Minas assistiu a interessantíssimos fenômenos relativos à produção musical.

O primeiro deles foi a proliferação de músicos e compositores entre os mulatos, espécie de classe intermediária do período colonial, que se viu forçada a um trabalho intenso para garantir a sobrevivência. O segundo foi a necessidade que esses compositores tiveram de dominar mais um estilo, agora o *pré-clássico*, só que desta vez com uma perícia nunca antes observada no país. Esse estilo, originário da Itália, mas difundido em Portugal a partir do centro do séc. XVIII, foi rapidamente assimilado em Minas Gerais. Com isso, Portugal passava a ser, para os músicos mineiros, apenas um intermediário inevitável entre a Itália e a América.

Entre os principais representantes dessa fase da música mineira estiveram os compositores de Vila Rica (atual Ouro Preto) Inácio Parreiras Neves (c.1730-c.1794), Francisco Gomes da Rocha (c.1754-1808), Marcos Coelho Neto (1763-1823) e Jerônimo de Souza Lobo (que floresceu entre c.1780-1810), entre outros. Destacaram-se também, de outras cidades mineiras, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, da Vila

do Príncipe, atual Serro (1746?-1805) e Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813), de São José del Rei, atual Tiradentes.

Parreiras Neves e Dias de Oliveira, respectivamente de Ouro Preto e Tiradentes, estão entre os que praticaram os estilos musicais mais antigos. Sua música transitou do barroco tardio para o pré-classicismo, fenômeno que pode ser explicado pelo próprio período em que viveram. De Parreiras Neves, a maior parte das composições foi perdida, sobrevivendo em manuscritos um *Credo* e a *Oratória ao menino Deus*, único oratório sacro do período colonial brasileiro, escrito em português e com os cantores desempenhando o papel de personagens. De Manoel Dias de Oliveira conhecem-se cerca de 30 composições, o que o tornou o compositor mais prolífico da comarca do Rio das Mortes (onde estão São João del Rei, Tiradentes e Prados).

Inácio Parreiras Neves (Ouro Preto, c.1730 - 1793/4) foi compositor, cantor e regente, ingressando na Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica em 1752, atuando como tenor até o final de sua vida e, a partir de 1760, como regente nas comemorações do Senado da Câmara. Entre 1776 e 1782 regeu para a Irmandade de N. S. das Mercês dos Perdões e em 1792 para a Irmandade de São José. Como cantor, atuou por mais de 15 anos no "coro" (quarteto vocal) formado por ele (tenor), por Francisco Gomes da Rocha (contralto) e por Florêncio José Ferreira Coutinho (baixo), além do "tiple" (soprano), menino que permanecia poucos anos no grupo, até sua substituição. A grande maioria de suas composições foi perdida, como a obra fúnebre pela morte de D. Pedro III de Portugal, para 4 coros, 4 baixos, 2 fagotes e 2 cravos, regida pelo autor em 1787. Somente 3 obras suas sobreviveram em manuscritos, a *Oratória ao menino Deus*, único oratório sacro do período colonial brasileiro, escrito em português e com os cantores desempenhando o papel de personagens, a *Antífona de N. Senhora* e um *Credo*.

Manoel Dias de Oliveira (São José del Rei, c.1735 - idem 1813) foi compositor e regente. Viveu na Vila de São José del Rei (atual Tiradentes), onde estudou com o organista Lourenço Dias de Oliveira (?-1760), homem branco e provavelmente seu parente ou até seu pai. Em 1766 foi nomeado Capitão de Ordenança de Pé dos Homens Pardos Libertos de S. José do Rio das Mortes e, em 1769, já usava a patente de Alferes, ano em que começou a compor e reger música para as irmandades da vila. Atuou também em localidades próximas, como São João del Rei, Prados e Congonhas do Campo. De sua produção conservaram-se cerca de 30 obras, a maioria delas sacras, em latim e português, existindo também algumas profanas, em português. Entre as principais, estão: *Miserere para contralto solo, 4 vozes e órgão*, *Visitação das Dores para oito vozes e instrumentos*, *Motetos de Passos para oito vozes e instrumentos*, *Sábado Santo*, *Te Deum alternado em lá menor*, *Visitação dos passos para oito vozes e instrumentos*.

Francisco Gomes da Rocha (Vila Rica, c.1754 - idem, 1808) foi um dos principais músicos que atuou em Vila Rica como cantor (contralto) e regente, além de fagotista e depois timbaleiro do Regimento de Dragões da vila. Dividiu sua atuação profissional em Vila Rica como músico e como escrivão e tesoureiro das Irmandades da Boa Morte desde 1766 e na de São José dos Homens Pardos desde 1768, ano em que entrou para a Ordem dos Mínimos de São Francisco de Paula. Sua atuação musical foi bastante diversificada, tendo participado das festividades locais como cantor (contralto) e regente, além de fagotista e depois timbaleiro da do Regimento de Dragões da vila, tendo sido companheiro de Tiradentes. Sobreviveram em manuscritos somente 5 obras suas, dentre as cerca de 200 que teria composto: o *Invitatorio a 4*, a *Novena de N. S. do Pilar* (1789), o *Spiritus Domini a 8* (1795), o *Vidi acquam a 4* (s/d) e o *Vidi acquam a 8* (s/d).

Jerônimo de Souza Lobo (fl. Vila Rica, c.1780-1810) foi compositor, organista e violinista, atuando também em Vila Rica como organista da Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Provavelmente foi pai do compositor Jerônimo de Souza Lobo Queiroz, autor de uma *Missa e Credo* de 1825. Parece ter sido compositor prolixo, apesar de suas obras não estarem totalmente identificadas. Entre suas principais obras, estão: *Domingo de Ramos*, *Matinas de Santo Antônio*, *Ofício de Quarta Feira Santa*, *Ofício de Sexta-Feira Santa* e *Responsórios de São Francisco de Paula*.

Marcos Coelho Neto foi o nome de dois compositores e trompistas que também atuaram em Vila Rica - pai (1746-1806) e filho (1763-1823) - membros das Irmandades de São José dos Homens Pardos e de N. S. das Mercês de Cima e para elas executantes de trompa e clarim. Coelho Neto (pai) foi timbaleiro na Cavalaria Auxiliar de Vila Rica e atuou nas festividades do Senado da Câmara. Em 1785 foi designado para a regência da música de três óperas e dois dramas reais, por ocasião dos festejos relativos aos casamentos que ocorreram na corte de Lisboa. Não existem, contudo, notícias concretas sobre suas atividades composicionais, havendo certeza somente em relação às composições de Coelho Neto (filho). Este, como o pai, atuou em diversas irmandades de Vila Rica como executante de trompa e clarim, participando também de festividades do Senado da Câmara e da Casa da Ópera. Foi trombeta do Primeiro Regimento de Milícias e compôs grande quantidade de música, quase toda perdida. Entre suas principais obras, estão: *Ladainhas de N. Senhora* (várias) e Hino *Maria Mater Gratiæ*.

Mas o compositor que mais plenamente assimilou o estilo pré-clássico e aquele que certamente tornou-se o mais celebrado em Minas Gerais foi Lobo de Mesquita. Compositor, organista e regente, nascido na Vila do Príncipe do Serro do Frio (atual Serro) em c.1746, estudou com o mestre de capela de sua vila, Manuel da Costa Dantas, lá atuando até c.1776, quando se transferiu para o Arraial do Tejuco (atual Diamantina), onde deve ter composto a *Missa para Quarta-Feira de Cinzas* (1778), seu autógrafo mais antigo até hoje conhecido. No Tejuco, foi organista filiado à Irmandade do Santíssimo Sacramento, na igreja de Santo Antônio, entre 1783 e 1798, embora tenha atuado também em outras igrejas, como a de Nossa Senhora das Mercês e em outras irmandades, como na Confraria de N. S. das Mercês dos Homens Crioulos (1788-1789), onde ocupou cargo administrativo.

Tornando-se organista na matriz de Santo Antônio (igreja demolida em 1931), a partir de 1783, Lobo de Mesquita provavelmente foi o responsável pela instalação do órgão que para ela construiu o organeiro P. Manuel de Almeida Silva, da Vila do Príncipe. Em 1789 ingressou na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, para a qual foi organista até 1795, executando o órgão também construído por Manuel de Almeida Silva que lá se encontra ainda hoje). No Tejuco exerceu também a função de Alferes do Terço da Infantaria dos Pardos e compôs música religiosa para as cerimônias locais. Em 1792 compôs uma *Oratória* da Semana Santa para a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, agremiação na qual também ocupou cargos administrativos, até 1795. Em 1798 transferiu-se para Vila Rica de Albuquerque (atual Ouro Preto), provavelmente por problemas financeiros, ingressando, a 1.º de setembro, na Ordem Terceira de N.S. do Carmo de Vila Rica e convivendo, por um breve período, com os compositores Marcos Coelho Neto (pai e filho), Francisco Gomes da Rocha, Florêncio José Ferreira Coutinho e Jerônimo de Souza Lobo.

Em Vila Rica Lobo de Mesquita regeu música para irmandades locais, sobretudo para a Ordem Terceira do Carmo. Em meados de 1800 empreendeu nova viagem, deixando como sucessor na Ordem Terceira de Vila Rica o compositor Francisco Gomes da Rocha. Lobo de Mesquita partiu, então, para o Rio de Janeiro por motivos desconhecidos onde, mais uma vez, filiou-se, como organista, à Ordem Terceira de N.

S. do Carmo, para a qual trabalhou de 1801 até sua morte, em 1805. Até a década de 1940, Lobo de Mesquita era conhecido somente como organista, quando manuscritos de suas obras começaram a ser encontrados. Até o presente, foram identificadas cerca de 85 obras de sua autoria, apesar de tal quantidade representar apenas uma parcela de sua real produção. As Principais são as seguintes:

Antífona de Nossa Senhora (1787)
Antífona *Regina cœli lætare* (1779)
Credo em Dó Maior (s/d)
Credo em Fá Maior (s/d)
Dominica in Palmis (1782)
Missa em Fá Maior (c.1780)
Missa em Mi b Maior (c.1782)
Missa para Quarta Feira de Cinzas (1778)
Ofício de defuntos (“*Ofício das Violetas*”) (s/d)
Ofício de defuntos (1798)
Ofício de Quarta Feira Santa (s/d)
Ofício de Quinta-Feira Santa (s/d)
Ofício de Sexta-Feira Santa (s/d)
Responsório de Santo Antônio (s/d)
Tercio (1783)
Tratos para o Sábado Santo (1783)

O estilo predominante da música religiosa mineira entre cerca de 1760 e cerca de 1820 não tem recebido nenhuma denominação unânime até o momento, devido a várias controvérsias estilísticas, mas principalmente a uma falta do conhecimento desse repertório, ligado à falta de edições ou gravações e à dificuldade de acesso a determinados acervos de manuscritos musicais. Uma das denominações correntes, no momento, é *pré-clássico*, mas jamais se poderá definir esse estilo enquanto “barroco” ou, o que é pior, “colonial”. Suas principais características são as seguintes:

1. Formações predominantes: 1) coro 2) coro + contínuo; 3) coro + orquestra + contínuo;
2. Utilização do sistema tonal;
3. Música normalmente composta por músicos mulatos semi-profissionais;
4. Escrita em partes vocais e instrumentais;
5. Partes do coro e da orquestra normalmente destinadas a um único cantor ou instrumentista;
6. Coro era normalmente constituído por quatro pessoas: três homens para as vozes de “baixa”, tenor e contralto (este último falsetista) e uma criança para o “tiple” (soprano);
7. Cordas normalmente constituídas de dois violinos e um baixo e, portanto, sem violas;
8. Presença freqüente de um par de trompas e pares de flautas e/ou oboés;
9. Música predominantemente homofônica, com raras passagens polifônicas ou fugadas;
10. Obras divididas em seções curtas;
11. Simplicidade nas partes vocais. Passagens mais elaboradas são destinadas aos instrumentos;
12. Coexistência dos estilos silábico e melismático;

13. Alternância de passagens a quatro vozes (coro), a duas (duo vocal) e a uma (solo vocal), com o acompanhamento da orquestra ou do contínuo;
14. Passagens corais normalmente homofônicas; as três vozes superiores normalmente são comprimidas e o baixo possui desenho melódico mais livre;
15. Duos vocais normalmente homorrítmicos, em terças ou sextas paralelas;
16. Solos vocais não virtuosísticos
17. Raras passagens orquestrais (sem o coro), normalmente destinadas a reforçar o caráter do texto;
18. Base estética filiada ao estilo pré-clássico italiano do centro do século XVIII, com a manutenção de técnicas melódicas e harmônicas tipicamente barrocas;
19. Manutenção dos "afetos barrocos", "clichês" melódicos e harmônicos destinados a explorar os apelos sentimentais do texto;
20. Utilização esporádica da técnica do recitativo e ária "da capo", mas de estilo pós-barrroco;
21. Exploração da música enquanto espetáculo, com utilização de elementos extraídos da ópera;
22. Utilização esporádica do canto gregoriano composto com valores rítmicos definidos;
23. Resultado da utilização do estilo pré-clássico italiano, tal como assimilado pela música religiosa portuguesa, porém com o emprego de reminiscências barrocas e mesmo pré-barrocas.

O surgimento, na Europa, de uma classe de músicos urbanos profissionais, remonta ao séc. XVI. Minas Gerais foi a primeira região das Américas a manifestar esse fenômeno, já que, desde o séc. XVI somente existiam músicos profissionais ligados a igrejas, cortes e missões, desde o México até o Paraguai. Mas a competição, ao mesmo tempo que possibilitava a existência dessa classe musical, fazia com que os preços dos serviços musicais fossem cada vez mais baixos. Mesmo no séc. XVIII os cantores e instrumentistas ganhavam muito pouco com a atividade musical e freqüentemente acumulavam a função musical com funções diferentes, entre elas a militar. Não se pode trazer para Minas Gerais do séc. XVIII, portanto, a condição dos músicos europeus bem sucedidos do séc. XIX, que chegavam a enriquecer com o rendimento de suas atividades musicais.

Tomás Antônio Gonzaga, nas *Cartas chilenas*, conta a história de um músico que Curt Lange identificou como o violinista Francisco Gonçalves Leite, por ocasião das festas que o Senado da Câmara de Vila Rica promoveu para comemorar o feliz desposório da Sereníssima Infanta de Portugal. Contratado pela câmara para tocar seu violino nas festas, o mulato Francisco Gonçalves Leite, no dia de iniciar sua função acaba assistindo o falecimento de sua esposa. Tenta encontrar um substituto, mas a autoridade municipal adverte-o que ou ele vai tocar sua rabeca (violino) ou será preso no mesmo dia:[5]

Já chega, Doroteu, o novo dia,
O dia, em que se correm bois e vacas.
Amigo Doroteu, é tempo, é tempo
De fazer-se excitar no peito brando
Afetos de ternura, de ódio, e raiva.
No dia, Doroteu, em que se devem
Correr os mansos touros, acontece

[5] GONZAGA, Tomás Antônio. Cartas chilenas: organização Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 147.

Morrer a casta Esposa de um mulato,
Que a vida ganha de tocar rabeca.
Dá-se parte do caso ao nosso chefe:
Este, prezado Amigo, não ordena,
Que outro Músico vá no lugar dele
A rabeca tocar no pronto carro:
Ordena, que ele escolha ou a Cadeia,
Ou ir tocar a doce rabequinha
Naquela mesma tarde pela praia.

Os grupos musicais do período dificilmente utilizavam mais de uma pessoa por parte. Os cantores, sempre masculinos, normalmente formavam um quarteto, do qual a voz mais aguda (tiple) era a de um menino aprendiz. O contralto era sempre executado em falsete e o tenor e o baixo em voz natural. O instrumental convencional era um par de violinos, um violoncelo e um par de trompas. Curt Lange informa os outros instrumentos que, eventualmente, também faziam parte desse instrumental:[6]

"*O instrumental empregado na segunda metade do século XVIII foi o seguinte: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos nas cordas; flautas, oboés, clarinetas, fagotes, clarins e trompas nos sopros de madeira e de metal, respectivamente; cravos e órgãos como instrumentos de teclado, e timbales como percussão.* [...]"

3. A música religiosa em Minas Gerais, na primeira metade do século XIX

A pressão pela prática de uma música nova, exercida pelas irmandades mineiras, atingiu o auge nas três primeiras décadas do séc. XIX, quando o estilo clássico era a novidade exigida. Esse foi o período das grandes composições religiosas italianas, por autores como Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa e, sobretudo, Gioacchino Rossini. Em tais composições, todo o virtuosismo, dramaticidade e caráter profano da ópera invadia a música religiosa, sem que a Igreja pudesse exercer um controle efetivo, devido à grande decadência que essa instituição sofreu a partir da Revolução Francesa.

Tal estilo, em Minas Gerais, teve seu melhor representante em João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 - Mariana, 1832), autor de cerca de 40 obras conhecidas, entre elas a *Abertura em Ré Maior*, para orquestra, uma *Missa* e um *Credo* em ré maior, as *Matinas de Santa Cecília*, a *Missa e Credo a oito vozes* e os *Responsórios Fúnebres* de 1831, que o compositor morreu sem completar. Seu tratamento grandioso da música religiosa, somente comparável às obras de José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro, refletiu a máxima utilização da música de igreja como espetáculo público, repleta de elementos operísticos e do virtuosismo vocal que entusiasmou o público mineiro e carioca nas primeiras décadas do séc. XIX.

Castro Lobo foi compositor e organista, oriundo de família de músicos mineiros de, pelo menos, três gerações. Sua atividade musical parece iniciar-se em 1811, quando participou de uma temporada na Casa da Ópera de Vila Rica (atual Teatro Municipal de Ouro Preto), ao lado de 16 músicos e 20 cantores. Em 1815 tornou-se irmão e professor de música da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica, agremiação de profissionais que exerciam o monopólio da música na cidade. Em 1817 passou a exercer a atividade de organista da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, cargo que

[6] LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: CESAR, Guilhermino (org.). *Minas Gerais: terra e povo*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970. p. 268.

exerceu até 1823. Em 1819 havia concluído seus estudos de latim e em 1820 foi admitido no Seminário de Mariana, lá permanecendo até 1822, quando ordenou-se padre pela Ordem de São Pedro. Nesse ano, quando ainda atuava na Ordem Terceira do Carmo, compôs, para a Irmandade, um *Te Deum* para os festejos de recepção de D. Pedro I em Vila Rica. Em c.1824 transferiu-se definitivamente para Mariana filiando-se, em 1825, à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, para a qual compôs música relativa às festividades locais, exerceu o sacerdócio e, provavelmente, o cargo de mestre de capela. Seu falecimento precoce em 1832, antes de completar 38 anos de idade, deveu-se a doenças que o acompanharam desde a infância. Entre suas principais obras, estão: *Abertura em Ré Maior*, *Credo em Ré Maior*, *Matinas de Santa Cecília*, *Missa em Ré Maior*, *Missa e Credo a oito vozes* (1825?) e os *Responsórios Fúnebres* (1831).

O estilo musical utilizado por Castro Lobo, que podemos agora chamar de *clássico*, começou a se estabelecer a partir da segunda década do séc. XIX, estendendo-se pelo menos até a década de 1830, possui várias diferenças em relação ao estilo pré-clássico. As principais são as seguintes:

1. Orquestra mais numerosa
2. Uso freqüente das violas na orquestra, mas normalmente reforçando o baixo;
3. Presença freqüente de trumpetes e clarinetes, além das trompas, flautas e oboés;
4. Uso esporádico de fagotes, trombones e tímpanos;
5. Obras divididas em seções longas, com a exploração de repetições do texto;
6. Exploração mais freqüente do estilo melismático;
7. Simplicidade nas partes corais, com passagens mais elaboradas para os instrumentos ou para os momentos vocais solísticos;
8. Solos vocais virtuosísticos;
9. Duos vocais alternam passagens homorrítmicas, em terças ou sextas paralelas, com passagens em que as vozes adquirem maior liberdade;
10. Maior freqüência de passagens orquestrais (sem o coro);
11. Base estética filiada ao estilo clássico italiano de fins do século XVIII e inícios do séc. XIX, com a manutenção de técnicas melódicas e harmônicas barrocas e pré-clássicas;
12. Menor utilização dos “afetos barrocos” e maior ênfase em fórmulas padronizadas de efeito teatral;
13. Maior exploração da música enquanto espetáculo, com filiação à estética operística clássica italiana.
14. Resultado da importação das inovações italianas do final do séc. XVIII, via Portugal, com alguns elementos do gosto lusitano, francês e germânico

4. Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin, University of Texas Press, 1983. 209p.

BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*; o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da

arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454p.

BÉHAGUE, Gerard. Música mineira colonial à luz de novos manuscritos. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 3, p.15-27, jul. 1971.

CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano, Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617p.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*; dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre, Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976. 132p.

LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. 6ª. São Paulo, Difel, 1985. Tomo I, 2. volume [v.2], livro 3., cap. III, p.121-160.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 5., s.l., s.d., *Actas*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1966. v.4, p.5-106.

LANGE, Francisco Curt. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais* (Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco). Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [1982]. 470p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.8)

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979. 458p. (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v.1)

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*; freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte, Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. 256p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5)

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*; Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura, 1982. 470p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.8)

LANGE, Francisco Curt. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos Homens Pardos, de Vila Rica. *Anuario / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, p. 110-160, 1968.

LANGE, Francisco Curt. Pesquisas luso-brasileiras. *Barroco*, Belo Horizonte, v.11, p.71-139, 1980/1981.

MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*; prefácio de Márcio Antônio da Fonseca e Silva. São Paulo, Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975. 64p.

MORAIS, Geraldo Dutra de. O órgão da catedral de Mariana. *Suplemento cultural*, São Paulo, v.3, n. 138, p.16, jun. 1979.

REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1989. 765p.